



**Textos
i Estudis
de Cultura
Catalana**

243

Consell de direcció:

DOMINIQUE DE COURCELLES
(Centre National de la Recherche Scientifique)

JOSEP M. DOMINGO
(Universitat de Barcelona)

SHARON FELDMAN
(University of Richmond)

CARME GREGORI
(Universitat de València)

JOAN MARTÍ I CASTELL
(Universitat Rovira i Virgili)

JOAN MAS I VIVES
(Universitat de les Illes Balears)

JOSEP MASSOT I MUNTANER
(Institut d'Estudis Catalans)

IRMELA NEU
(Hochschule München)

VERONICA ORAZI
(Università degli Studi di Torino)

PAUL PRESTON
(London School of Economics & Political Science)

RAMON PINYOL I TORRENTS
(Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya)

FRANCESC VILANOVA
(Universitat Autònoma de Barcelona)

C. Gregori, G. López-Pampló,
J. Malé (eds.)

REESCRIPTURES LITERÀRIES

La hipertextualitat en les literatures occidentals
(1900-1939)

Publicacions de l'Abadia de Montserrat
2020

Aquest llibre s'ha publicat amb la col·laboració de:
Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport
de la Generalitat Valenciana
Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades
(Projecte FFI2017-86542-P)



Primera edició, novembre de 2020
© els autors, 2020

La propietat d'aquesta edició és de
Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Ausiàs Marc, 92-98 — 08013 Barcelona
ISBN: 978-84-9191-148-7
Dipòsit legal: B. 17142-2020
Imprès a Gráficas Rey

LA TRADUCCIÓ COM A HIPERTEXT MÚLTIPLE:
EL CAS DE *NUESTRA NATACHA* (1935) DE CASONA
TRADUÏDA AL CATALÀ PER COLLADO
(*LA NOSTRA NATATXA*, 1936)¹

Veronica Orazi
(*Università degli Studi di Torino*)

És ben sabut que Gérard Genette, a *Palimpsestes* (1997: XL-XLI, 246-253), inclou entre les pràctiques transposicionals la traducció, una transposició de tipus formal, més precisament lingüístic, la qual, per definició i en principi, no incideix en el missatge, els continguts i les formes de l'hipotext traduït, sinó involuntàriament. De fet, simplificant en extrem, hom podria afirmar que la traducció consisteix en la transposició lingüística d'un text de partida a una llengua i un text d'arribada, mantenint els elements constitutius i accessoris de l'original, amb el major grau d'equivalència possible. La finalitat d'aquesta pràctica transposicional, doncs, és la transmissió de tot el que caracteritza l'hipotext per a tornar-lo intel·ligible per als receptors que desconeixen la llengua en què es va redactar o en tenen un coneixement parcial, que no els permetria entendre completament el seu sentit més profund.

Així i tot, hi ha casos i situacions en què la traducció transcendeix en part o totalment aquesta funció de transposició lingüística, passa a jugar un paper molt diferent i adquireix funcions ulteriors. Un exemple d'aquesta pràctica, que en demostra l'allunyament de la seva funció principal —és a dir, lingüística—, l'ofereix el cas de *Nuestra Natacha* (1935; Casona 2015) d'Alejandro Casona, traduïda al català per Agustí Collado amb el títol *La nostra Natatxa* i publicada el 1936 (Casona 1936). En

1. Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2017-86542-P titulat *La literatura de segundo grado: las relaciones hipertextuales en la literatura catalana desde el "Modernisme" hasta 1939*. Els estudiosos interessats tenen més informació sobre l'activitat del grup investigador, així com una base de dades sobre estudis d'ironia, que inclou estudis sobre relacions hipertextuals iròniques, en la literatura catalana des de l'inici del segle xx fins a l'actualitat en <http://www.uv.es/ironialitcat>

aquest cas, la finalitat de la pràctica traductora consisteix en l'aproximació dels continguts ideològics del text castellà als receptors catalans que, essent bilingües, no en necessitaven la transposició lingüística, ni com a lectors ni com a espectadors. Per tant, és evident que l'objectiu d'aquest tipus d'operacions transposicionals coincideix amb la voluntat d'aproximar un missatge identitari i fins i tot ideològic aprofitant la pràctica traductora, per a afavorir la identificació i suscitar l'adhesió, o sigui per a compartir des d'un punt de vista racional i aleshores empàtic la ideologia expressada i transmesa per l'hipotext, perfectament comprensible des d'un punt de vista lingüístic en la versió original per a aquests receptors concrets, pels quals no calia transposar-la en la seva llengua, ni redactar cap hipertext de mediació.

Es des d'aquesta perspectiva que il·lustraré els resultats de l'anàlisi d'aquests dos textos, que ens descobreixen com la traducció acaba perfilant-se com a hipertext múltiple, més enllà del seu ús, pràctica i exercici eminentment lingüístic que en representen el paper més freqüent i difós.

Els aspectes que calia investigar són concretament el perfil dels autors del text original castellà i de la versió catalana, la seva activitat en l'àmbit cultural i en la societat de la seva època i els continguts identitaris i ideològics que constitueixen el nucli central de l'obra redactada pel primer i de la traducció realitzada pel segon.

Així doncs, Alejandro Casona, pseudònim d'Alejandro Rodríguez Álvarez (1903-1965), asturià, estudia *Magisterio* a Madrid i el 1926 esdevé *Inspector de Enseñanza Primaria*. Des d'aleshores, compagina la seva feina com a inspector amb la creació literària: el 1932 rep el Premio Nacional de Literatura amb la col·lecció de contes *Flor de leyendas* i el 1933 el Premio Lope de Vega amb la peça *La sirena varada*. El 1931 el Gobierno de la República li havia encarregat la direcció del Teatro del Pueblo —que mantindrà durant 5 anys, fins al 1935—, juntament amb Rafael Marquina i Eduardo M. Torner, en el marc del programa de les Misiones Pedagógicas (o sigui, el Patronato de Misiones Pedagógicas, instituït el 1931 amb Decreto del 29 de maig del mateix any), organismes que s'havien creat per a realitzar una feina cultural a l'Espanya profunda, en els llocs més aïllats on no arribava cap dels productes culturals que es podien trobar a les ciutats (Patronato de Misiones Pedagógicas 1935; Krauze Paucker 1981).

Des de la seva estrena com a dramaturg, amb *La sirena varada*, Casona té un gran èxit de públic i de crítica i és apreciat també per la minoria intel·lectual del moment, mentre que els crítics més conservadors censuren l'atreviment del seu posicionament cultural i ideològic.

Quan esclata la guerra civil, l'autor aconsegueix passar a França; llavors, Manuel Collado i Josefina Díaz li ofereixen la direcció de la seva companyia teatral i Casona comença amb ells una gira per Amèrica llatina. El 1939, amb la fi de la guerra i la victòria dels «Nacionals», l'escriptor deixa definitivament Espanya i ho fa com a director entusiasta i compromès del Teatro del Pueblo de les Misiones Pedagógicas i com un dels dramaturgs més apreciats de la seva generació (ja ha estrenat amb èxit *La sirena varada* el 17 de març de 1934, *Otra vez el diablo* el 25 d'abril de 1935 —ambdues interpretades per Margarita Xirgu— i *Nuestra Natacha* —abans a Barcelona, el 13 de novembre de 1935 al Teatro Barcelona i després a Madrid el 6 de febrer de 1936 al Teatro Victoria, per la mateixa companyia de Manuel Collado i Josefina Díaz). El 1962 Casona torna a Espanya, acollit amb entusiasme pel públic i la crítica, tot i trobar certa hostilitat per part dels crítics més joves.² Al llarg dels anys, la seva obra s'edita sovint i té un bon èxit comercial, abans a Amèrica i després a Espanya³ (Monleón 1964; Rodríguez Richart 1999; Aznar 2012; Doménech 2013: 157-159).

En canvi, Agustí Collado i Nogué (Barcelona 1895-1942) és un dramaturg,⁴ llibretista de sarsueles⁵ i novel·lista.⁶ Com a periodista, col·labora amb el diari *La Humanitat* de Barcelona i, com a crític teatral, amb *L'Instant* i *El Nostre Teatre*. A més de la versió catalana de *Nuestra Natacha* de Casona, també tradueix del «valencià» al «català» dues peces de Felip Melià, *Pare vosté la burra, amic* (del 1935, amb el títol *El fill de son pare*) i *Tot per un xiquet* (del 1936, amb el títol *Tot per un marrec*), una altra peça d'Artur Casinos Moltó, *Pepet, deixa'm la dona* (del 1936, amb el títol *Deixa'm la dona, Cisquet*) i, finalment, *El cor m'ho deia* (1937) del dramaturg hongarès Ladislav Fodor, aquesta última en col·laboració amb Llorenç Rodelles. És evident que, amb exclusió de la versió de l'obra del dramaturg hongarès, el que Collado realitza

2. Sobre la polèmica amb Ricardo Doménech, veg. Doménech 1964, Doménech 1966, Doménech Rico 2011.

3. Perfil biogràfic de l'autor dins Rodríguez Richart 1963, Fernández Santos 1965, Díaz Castañón 1990, AA.VV. 1996.

4. És autor de peces en un acte, com ara *Barcelona en 1914* (1914), *Bromes pesades* (1928), *Sentiments nobles* (1935), *Sense ampar* (1935), *El pillet de la platja* (1937), *Caparró de cascabels* (1938); o també comèdies, com ara *Mariàngela* (1928), *El piset de solter* (1931), *La joventut passa* (1933), *Ell m'estima!* (1933), *Aurora boreal* (1935), etc.; i també de la jazz-fantasia *Roda el món i torna al Born* (1935).

5. Com ara, *Dimecres de cendra o l'enterrament de la sardina* (1929), *La sort té cops amagats* (1934), *L'Herbolària de la Creu* (1936), etc.

6. *El bon germà*, novel·la infantil de 1924; també és autor de tres novel·les inèdites: *El meu amor*, *Una noia d'ara* i *Per culpa meva*, totes del 1926.

és l'aproximació identitària (i, en el cas de *La nostra Natatxa*, també ideològica) dels continguts de les peces valencianes i castellana que versiona per al públic català; objectiu aconseguit a través de la traducció, tan innecessària, en els casos esmentats, des d'un punt de vista estrictament lingüístic.

Aquestes versions innecessàries del valencià i del castellà al català cal considerar-les com a resultat d'una operació i d'una estratègia més culturals (i compromeses, pel que fa a la traducció de la peça de Casona) que lingüístiques. O sigui, és evident, com deia, que en aquests casos la traducció no s'utilitza per a traslladar un contingut i el seu missatge d'una llengua de partida a una llengua d'arribada i tornar-los comprensibles per als receptors que no coneixen —o no coneixen prou— l'idioma en què s'ha escrit l'original. Aquesta dada, que es desprèn de l'anàlisi textual, permet afegir a les funcions fonamentals de la traducció (vehicular continguts d'una llengua a una altra) un paper ulterior, que no té res a veure amb la intel·ligibilitat i la comunicació lingüística i amb les relacions que s'estableixen entre hipotext i hipertext en aquest tipus de pràctica transposicional, sinó que es fonamenta en altres factors, les finalitats dels quals són ara de tipus identitari i ideològic, i que es fan servir per a afavorir l'aproximació, la identificació i l'adhesió cultural i emotiva, en el sentit més ampli de la paraula, i —en el cas que ens ocupa en aquesta ocasió— fins i tot sociopolítica.

Vegem, doncs, quins són els continguts ideològics que transmet la peça de Casona i que Collado aproxima amb la seva traducció al públic catalanoparlant.

Nuestra Natacha és una de les obres més combatives de Casona anteriors a l'exili (Doménech 1966; Doménech 2013: 159-160) i, per a entendre'n el potencial, cal recordar-ne les circumstàncies de redacció: en l'estiu del 1934 el dramaturg i els estudiants del Teatro Popular passen per San Martín de Castañeda (comarca de Sanabria, Zamora), on queden impressionats per les terribles condicions en què viu la gent d'aquell lloc, i decideixen tornar-hi aviat per ajudar els seus habitants. De fet, en el mes d'octubre següent, el grup torna al poble per a treballar-hi i millorar l'entorn dels seus veïns; quelcom semblant al que es descriu a l'acte tercer de *Nuestra Natacha*, com confirma el fet que dos companys de Casona, que comparteixen amb ell l'experiència a la comarca de Sanabria, Carlos Rivera i Germán Somolinos, passen a ser sengles personatges que protagonitzen la peça, amb els mateixos noms i cognoms.

Quan el 1935 arriba al poder la dreta republicana, es modifiquen, per raons pressupostàries, les activitats de les Misiones Pedagógicas

i, per consegüent, del Teatro del Pueblo: no és d'estranyar, doncs, que Casona redacti just en aquest moment l'obra, que escriu en l'estiu del 1935, en tan sols 19 dies, amb els records encara frescos de l'estada a la comarca de Sanabria (realitzada durant l'estiu i la tardor del 1934) i, a més, amb la indignació pels canvis que havien afectat les Misiones Pedagógicas (1935).

Finalment, la peça s'estrena al Teatro Barcelona de la ciutat comtal el 13 de novembre de 1935 i en el mes de desembre es representa contemporàniament en castellà i en català. Després, el 6 de febrer de 1936, la companyia de Manuel Collado i Josefina Díaz la posa en escena a Madrid, al Teatro Victoria (Rodríguez Gutiérrez 2015: 7).

L'obra és rebuda com a una proclama política, perquè s'hi expressa la voluntat de l'autor de lluitar per la innovació dels mètodes educatius —i no només per això— i perquè s'hi desenvolupen temes que manifesten clarament el compromís de Casona amb la societat del seu temps, com ara la presència dels estudiants implicats en la lluita política i la crítica de la societat conservadora d'aleshores (Ferrer Gimeno 2015).

De fet, és també i especialment per les circumstàncies històriques i sociopolítiques en què s'estrena *Nuestra Natacha* que s'explica la seva acollida entusiàstica: representada uns mesos abans de l'esclat de la guerra civil, tracta temes que animen el debat polític d'aquell moment, com ara els reformatoris, la separació per sexe dels alumnes, el paper de la universitat, el compromís social d'una joventut solidària, responsable, treballadora, emprenedora i alegre.

Tot això contribueix a la seva bona acollida tant per part del públic com de la crítica, alhora que concreta tot un homenatge als participants de les Misiones Pedagógicas i del Teatro del Pueblo.

Casona estructura la peça i desenvolupa l'acció de manera absolutament equilibrada: al començament (acte primer), presenta el grup d'estudiants i amics, alguns d'ells consagrats a la política activa en un sindicat estudiantil d'esquerres; tot i que al text no hi aparegui cap referència explícita, l'al·lusió a la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar) és evident, com demostra per exemple la menció de l'organització de cursos nocturns per a obrers. Una altra part del grup, es dedica a l'estudi i a la investigació i fins i tot hi ha al text alguns estudiants «folloneros», que repeteixen curs darrere curs (com ara Lalo, per exemple).

Poc després, una notícia de premsa permet al públic d'assabentar-se que la becària Natalia Valdés és la primera dona doctora en Ciències de l'Educació a Espanya, amb una tesi sobre *Los Tribunales de menores y la educación en las Casas de Reforma* i, per això, a la fi de l'acte, a

la neo-doctora (Natatxa, per als amics) li ofereixen la plaça de directora del Reformatori de les Damas Azules. Com que la protagonista és òrfena, per atzar ella mateixa, durant la seva infantesa, va ser internada en aquesta estructura educativa, els mètodes repressius de la qual encara recorda amb espant. Per tant, Natatxa accepta l'encàrrec, amb l'objectiu de canviar la situació i modernitzar el reformatori.

Després (acte segon), l'acció es desplaça al mateix reformatori de les Damas Azules i es descriu la lluita de la protagonista per canviar-ne els mètodes i el projecte educatiu, a partir de la supressió del tracte autoritari envers els interns i el foment de la participació d'aquests en totes les activitats, la transformació dels uniformes obscurs i tristos en altres més vivaços —especialment el temible uniforme gairebé militar del conserge—, i també l'abolició de la separació de nois i noies en les aules i durant les activitats esportives i recreatives. Després d'algun temps, gràcies a aquestes novetats, el reformatori canvia totalment. Aquesta revolució, però, escandalitza la funcionària i la marquesa supervisora —ambdues representants dels sectors més conservadors de la societat de l'època—, que no creuen en la possibilitat de rehabilitació d'aquests nois i noies, consideren inútil i fins i tot perillós l'esforç educatiu de Natatxa i aconseguen que la destitueixin del càrrec de directora i la facin fora.

Així i tot, Natatxa no deixa de lluitar i realitza el seu innovador projecte educatiu de forma autònoma (acte tercer), amb l'ajuda dels seus sostenidors, amics i companys: Lalo, l'estudiant «follonero», li deixa una granja abandonada que pertany a la seva família i que acaba d'heretar; don Santiago, el Rector de la Universitat i pare adoptiu de Natatxa, resol les dificultats burocràtiques; mentre els altres companys del grup accedeixen a treballar en la granja com a voluntaris durant un any. D'aquesta manera, Natatxa funda un nou reformatori, inspirat en els mètodes i principis innovadors de la pedagogia moderna, i el resultat és un èxit.

Com s'ha comentat, la peça rep una acollida entusiàstica per part del públic i la crítica, determinada també per factors polítics: els espectadors d'esquerres s'identifiquen amb els principis que la sostenen i la interpreten com a una obra de protesta, socialista i progressista, en canvi els crítics de dreta l'estigmatitzen amb violència per les mateixes raons (Ricardo Doménech 2013: 159-160).

Ara bé, fins i tot a partir tan sols d'aquestes dades, queda clar que en aquest cas la traducció no se'ns presenta com un hipertext que concreta una pràctica transposicional de tipus principalment o exclusivament lingüístic, sinó com a una eina de treball que té objectius dife-

rents, com també demostra l'anàlisi comparativa de les dues versions, és a dir de l'obra original en castellà i de la seva traducció al català (*Nuestra Natacha* de Casona i *La nostra Natatxa* de Collado).

Des d'un punt de vista lingüístic i traductològic, les característiques de la versió catalana presenten elements absolutament comuns a la traducció *target recipient oriented*, com ara la substitució o l'adaptació de noms i cognoms i de les diferents formes del tractament de cortesia («Aguilar» esdevé, «Masifern»; «Somolinos», «Alsina»; «don Santiago», passa a ser el «senyor Eduald Llinares»; «el señor Sandoval», el «senyor Sanromà»; «la señorita Crespo», «la senyoreta Blasch»; l'antropònim castellà «Juan» passa a la forma catalana «Joan», etc.), o bé la substitució o la supressió de topònims geogràfics i urbans («la plaza San Carlos» esdevé «la plaça de la Universitat»; «la Ciudad Universitaria», «l'Hospital Clínic»; «Madrid», «Barcelona»; «la Universidad de verano de Santander», «Sitges»; «el Pardo» esdevé «el Parc»; «la revuelta de San Carlos», «la revolta»; «los tranvías de Atocha volcados», «els tramvies bolcats», etc.), o també la substitució d'òrgans i entitats («la Dirección de Seguridad» esdevé «la Comissaria General d'Ordre Públic», etc.) i finalment canvis de temps verbals o bé substitucions, afegits i supressions d'escàs relleu (per exemple d'adjectius i d'exclamacions, com ara en el cas de l'expressió «la muchachita rubia», que esdevé «la noieta», la desaparició de l'exclamació «¡demonio!» o la inserció de l'exclamació «vejam!» en el text català, en un punt del text castellà on no hi apareixia cap expressió d'aquest tipus).

En fi, és evident que l'objectiu de l'operació realitzada per Collado en versionar al català la peça de Casona no reflecteix cap de les funcions principals de la pràctica traductora, com ara fer intel·ligible un text per als parlants d'una altra llengua —per les raons que mencionava abans—, o redactar una traducció interpretativa o creativa que es pugui considerar més bé una adaptació. Tot el contrari, l'anàlisi comparativa del text original i de la versió catalana evidencia que des d'aquest punt de vista el treball realitzat per Collado no presenta cap element especialment interessant o de relleu. En canvi, el que sí que constitueix un tret suggeridor és la nova funció que adquireix la transposició lingüística en casos com el que hem analitzat.

Així doncs, els exemples de traducció d'aquest tipus es revelen força significatius, perquè fan emergir una funció insospitada de la transposició lingüística, de la versió d'una obra a una altra llengua, és a dir la identificació i l'adhesió als principis identitaris o bé ideològics de l'hipotext. Al mateix temps, aquests casos permeten d'esbrinar quins papers pot jugar la traducció, que —precisament per la varietat de les se-

ves tècniques i finalitats transpositives— es perfila com a hipertext múltiple, la funció del qual no es limita a la transposició lingüística, sinó que es projecta més enllà i adquireix matisos de caràcter diferent. El primer indicatiu d'això es detecta en realitzar l'anàlisi comparativa entre l'hipotext i l'hipertext, que —en aquestes circumstàncies— no mostra cap tret traductològicament rellevant. A partir d'aquesta situació, es torna patent que l'objectiu de la versió consistirà en quelcom diferent respecte al que generalment determina les pràctiques transposicionals de tipus lingüístic. O sigui que, en estudiar casos com el de *Nuestra Natacha* de Casona i de la seva versió catalana —*La nostra Natatxa* de Collado—, ens adonem que els elements clau de l'hipotext i de l'hipertext que en deriva són els que pertanyen al perfil de l'autor i del traductor, a la seva activitat creadora, literària, cultural i, últim però no menys important —sinó tot el contrari— al compromís personal amb el seu entorn i amb la societat del seu temps.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AUTORS DIVERSOS (1996), *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 57, monogràfic dedicat a Alejandro Casona.
- AZNAR, M. (2012), «Ricardo Doménech y el teatro de Alejandro Casona: breve historia de una polémica», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 37/2, 2012, p. 69-98.
- CASONA, A. (1936), *La Nostra Natatxa*, traducció catalana d'A. Collado, Barcelona, Millà.
- CASONA, A. (2015), *Nuestra Natacha*, Madrid, Castalia.
- DÍAZ CASTAÑÓN, C. (1990), *Alejandro Casona*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias.
- DOMÉNECH, R. (1964), «Para un arreglo de cuentas con el teatro de Alejandro Casona» *Ínsula*, 209, p. 15.
- DOMÉNECH, R. (1966), «*Nuestra Natacha* de Alejandro Casona», *Primer Acto*, 73, p. 49-51.
- DOMÉNECH, R. (2013), *El teatro del exilio*, Madrid, Cátedra.
- DOMÉNECH RICO, F. (2011), «Ricardo Doménech, crítico teatral», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ricardo-domenech-critico-teatral/>> [Darrera consulta: 19/07/2019].

- FERNÁNDEZ SANTOS, Á. (1965), «Alejandro Casona», *Primer Acto*, 68, p. 48-50.
- FERRER GIMENO, F. (2015), «*Nuestra Natacha*, teatro pedagógico republicano: su representación durante la guerra civil española» *Episkenion*, 3/4, p. 39-57.
- GENETTE, G. (1997 [1a ed. 1982]), *Palinsesti*, Torino, Einaudi.
- KRAUZE PAUCKER, E. (1981), «Cinco años de Misiones», *Revista de Occidente*, 7-8, p. 233-268.
- MONLEÓN, J. (1964), «Alejandro Casona frente a su teatro», *Primer Acto*, 49, p. 17-19.
- PATRONATO DE MISIONES PEDAGÓGICAS (1935), *Memoria de la misión pedagógico-social en Sanabria (Zamora). Resumen de trabajos realizados en el año 1934*, Madrid, S. Aguirre.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, B. (2015), «Presentación», dins A. Casona, *Nuestra Natacha*, Madrid, Castalia, p. 7-15.
- RODRÍGUEZ RICHART, J. (1963), *Vida y obra de Alejandro Casona*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- RODRÍGUEZ RICHART, J. (1999), «El teatro de Alejandro Casona», dins M. Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939*, Sant Cugat del Vallés, GEXEL, p. 349-362.

ÍNDIX

Pròleg	5
I. LES REESCRIPTURES EN LES LITERATURES OCCIDENTALS (1900-1939)	13
CHRISTELLE REGGIANI, «Réécriture et imaginaire de la langue dans l'œuvre d'Irène Némirovsky»	15
IVANNE RIALLAND, «Appropriation, mime, transfictionnalité: usages des <i>mauvais genres</i> dans le roman surréaliste»	29
ESTHER DEMOULIN, «L'écriture-relais. Le merveilleux dans <i>La Nausée</i> , <i>Quand prime le spirituel</i> et <i>Le Mur</i> »	55
JORDI BRAHAMCHA-MARIN, «Parostiches hugoliens (1900-1939)»	65
JOAN OLEZA, «De camí a Ítaca Ulisses topa amb Blasco Ibàñez, Kavafis, Pound, Pérez de Ayala, James Joyce i alguns més»	75
MONTSERRAT FRANQUESA - JOAQUIM GESTÍ, «Homer i el mètode mític d'Eliot a l'obra de Iorgos Seferis: una aproximació»	107
HELENA BADELL, «Els mecanismes de reescriptura en els reculls d'entreguerres de Nikos Engonópoulos»	131
FRANCISCO J. LÓPEZ ALFONSO, «Rubén Darío, palimpsesto y capitalismo»	143

CARLOS REIS, «La hipertextualidad y la configuración del modernismo portugués»	155
LAURA DI NICOLA, «Riscrivere il sé. Il sogno d'amore de Sibilla Aleramo» ...	169
A. ROBERT LEE, «Dreams and Dust: <i>The Great Gatsby</i> and the Myths of America's New World»	185
VICENT CUCARELLA, «Violència hipertextual i estètica afroamericana en <i>Native Son</i> , de Richard Wright»	197
II. LES REESCRIPTURES EN LA LITERATURA	
CATALANA (1900-1939)	221
ALFONS GREGORI, «Presències espectrals en conflicte: el motiu de la Morta-Viva i el fantàstic català des d'una perspectiva hipertextual»	223
SERGI CASTELLÀ, «Aproximació a dues reescriptures poètiques renaixencistes del <i>Llibre d'amic e amat</i> »	253
EMILI SAMPER, «Ressons de l' <i>Odíssea</i> en la rondallística catalana: l'aportació de la folklorista Mercè Ventosa»	277
MÒNICA GÜELL, «Pràctiques transtextuals en Joan Maragall»	295
MARIA PLANELLAS, «En mort de Laura. Paral·lelismes elegíacs entre Alexandre de Riquer i Apeles Mestres»	315
ANTONI MAESTRE BROTONS, «Imatges femenines en el modernisme: la dona màrtir en <i>La damisella santa</i> de Raimon Casellas»	329
ÀNGEL CANO, «Josep Carner i els primers anys de Jesús: una anàlisi hipertextual de <i>Deu rondalles de Jesús Infant</i> (1904)»	351

- FRANCESCO ARDOLINO,
 «Per a una fenomenologia de la paraula viva.
 Elements maragallians dins l'obra
 de Joan Salvat Papasseit» 367
- LLUÍS QUINTANA,
 «J. V. Foix, curador de si mateix a *Diari 1918*
 i *Catalans de 1918*» 385
- GONÇAL LÓPEZ-PAMPLÓ,
 «Sota l'influx d'Eugeni d'Ors.
 Estudi del *Glosari* de Carles Salvador» 399
- PATRIZIO RIGOBON,
 «Vilafranca contra Vilanova?
 La *Ben Plantada* (1921) es torna *Ben Nascuda* (1937)» 423
- RAMON X. ROSSELLÓ,
 «Relacions hipertextuals en l'obra dramàtica
 de preguerra de Joan Oliver:
 el cas de *Cambrera nova* (1928)» 437
- JORDI MALÉ,
 «Alguns jocs hipertextuals en les narracions
 de *Contraban*, de Joan Oliver» 459
- MOISÉS LLOPIS,
 «Les relacions hipertextuals a *Hi ha homes que ploren*
perquè el sol es pon, de Francesc Trabal» 485
- VICENT SIMBOR,
 «Miquel Llor entre els clàssics: *Tàntal*» 501
- M. ÀNGELS FRANCÉS,
 «La dona insatisfeta: Miquel Llor i Mercè Rodoreda
 en diàleg amb *Madame Bovary*» 525
- MAGÍ SUNYER,
 «L'individualisme contemporani: la hipertextualitat
 entre *Don Quijote de la Mancha* i *Camins de França*» ... 541
- CARME GREGORI,
 «Les fonts hipertextuals del Tomàs de Bajalta
 de Pere Coromines:
 el mite de Silè i *Don Quijote de la Mancha*» 559

- ANDRATX BADIA-ESCOLÀ,
«L'arquitectura narrativa de *Vida privada*,
de Josep Maria de Sagarra» 577
- VERONICA ORAZI,
«La traducció com a hipertext múltiple:
el cas de *Nuestra Natacha* (1935) de Casona traduïda
al català per Collado (*La nostra Natatxa*, 1936)» 595
- FERRAN CARBÓ,
«“Enamouré d'un nom”. Sobre la primera cançó
a Mahalta de Màrius Torres» 605
- ANNA ESTEVE,
«*Unitats de xoc*, de Pere Calders.
Els models de la crònica o el diari de campanya» 631